

REGISTRATO

LA

(13.)

TRAGÉDIE

ÉTUDE

LA TRAGÉDIE

LES INTERPRÈTES : TALMA, M^{lle} GEORGES, M^{lle} RACHEL, M^{lle} AGAR.

LE COSTUME

LA TRADITION : LE GESTE ET LA DICTION.

LES REPRÉSENTATIONS EN 1872.

Gravures : Portrait de M^{lle} AGAR. — Mort, dans *Pyrrhus* (*Andromaque*), 1775.

M^{lle} DESSANIL, dans *Attila*, 1775.

LEKAIN, dans *Ninias* — *Sémiramis*, 1781. — M^{lle} AGAR, dans *Camille* — *Horace*, 1860.



* Une Répétition au théâtre dans l'Antiquité



PARIS

FREDERIC HENRY, LIBRAIRE, PALAIS-ROYAL

GALERIE D'ORLÉANS, 12



LA TRAGÉDIE



Le théâtre est en train de ramener l'opinion à une vérité qui, depuis longtemps, osait à peine lever la tête jusqu'à la margelle du puits, son éternel refuge.

Cette vérité, la voici :

La tragédie est l'œuvre forte, sérieuse, élevée, qui demeure toujours entière, toujours intéressante.

Combien de drames et de mélodrames ont dû culbuter dans le fossé de l'oubli; combien d'inepties ont dû mourir de cris et de douleur dans les pièges à loup de la critique avant que cette vérité devienne lumineuse!

Longtemps la tragédie est restée cloîtrée comme une noble fille dont on redoute l'émancipation. A la porte de sa cellule, les auteurs dramatiques avaient accumulé les conceptions les plus bizarres : le gothique chevauchant à côté du moderne; le réalisme faisant ombre au pittoresque; l'habit noir luttant contre la cape et l'épée. Mais, peu à peu, ces œuvres vermou-lues sont tombées en poussière, le public en a compris le néant, et la tragédie est apparue aussi belle, aussi vaillante qu'au jour de sa création.

Tout le monde convient qu'une tragédie de Corneille ou de Racine est un chef-d'œuvre. Eh bien! mettez ce chef-d'œuvre à la scène, faites de cette momie emprisonnée dans les bandelettes du livre, une chose vivante; et aussitôt, Monsieur Tout le monde se réduit à quelques rares ama-

teurs qui, ayant le courage de leur opinion, sont demeurés pour applaudir le poète indiscuté. D'où peut venir cette inconséquence? De la lâcheté humaine, du besoin mortel d'oublier en s'agitant et de rechercher la nouveauté dans l'espoir d'y nourrir son agitation et d'oublier plus vite. Mais, pourquoi avez-vous décrété que la tragédie de Corneille ou de Racine était un chef-d'œuvre? Parce que vous y avez trouvé une manifestation de l'art, une forme du Beau; cela est certain. Or, pouvez-vous raisonnablement fuir le Beau et l'art? Non. Il vous faut donc reconnaître qu'en délaissant la tragédie, œuvre de vos grands poètes, vous avez obéi à l'entraînement de la faiblesse humaine qui, sans cesse, sollicite l'homme du côté de la niaiserie contre l'esprit; du côté de la petitesse contre l'élévation, du côté du laid contre le Beau; du côté du Bien contre le mal.

Ceux qui font les entendus répètent sur tous les tons que la tragédie est impossible parce qu'elle manque d'action. Ce genre *mort* ne saurait, disent-ils, intéresser notre époque débordante d'activité.

D'abord est-il bien vrai que la tragédie comme nous la connaissons, c'est-à-dire les chefs-d'œuvre de Rotrou, de Corneille, de Racine, de Crébillon et de Voltaire, manque d'action?

L'action ne consiste pas à perpétrer sur la scène un crime, — si crime il y a, — dans toute son horreur. Elle consiste, ce crime étant donné comme fait, à tirer des sentiments humains qu'y s'y trouvent intéressés les situations logiques et attachantes.

Faire tourner avec complaisance le poignard qui donnera le coup de mort; rendre le public juge de l'acuité de la pointe visant le cœur, c'est une brutalité, rien de plus. Montrer la pensée qui a dirigé le bras meurtrier, voilà l'intérêt, voilà l'action.

Est-ce que Racine n'aurait pas pu, s'il l'eût voulu, nous faire assister au souper de *Britannicus*, nous conduire au sacrifice d'*Iphigénie*? Quelle difficulté, pour Corneille, de dérouler devant nous les horreurs du supplice de *Polyeucte*? — Etc...

Ces exhibitions ont été jugées dangereuses, tout simplement. Les illustres maîtres ont senti qu'elles n'ajouteraient rien au drame et qu'elles pouvaient amoindrir la pensée.

A la vérité, la difficulté est grande de détacher le fait tout matériel, de l'action toute morale. Il faut un auteur habile et éloquent : *rara avis*. N'est-il pas plus commode de remplacer la pensée par le fait brutal, mais vivant? On est sûr d'impressionner. Que ce soit par l'œil ou par l'intelligence; il n'importe. Nos dramaturges font ce qu'ils peuvent. Qui n'a pu entrer dans le souvenir par l'autorité de l'esprit, s'estime heureux de s'y faufiler par la surprise facile des sens.

— L'auteur fait ainsi faire sa besogne par la matière, ce qui est une lâcheté.

Avec cette façon de comprendre l'œuvre dramatique, on affirme la matière, mais on nie l'esprit.

Ne pas réagir contre cet empiètement de la chose, contre cette tyrannie qui dit brutalement à la pensée : ôte-toi de là que je m'y mette, c'est détourner sur soi, sur l'intelligence humaine, un courant chargé de calcaire qui, insensiblement, pétrifie tout ce qu'il touche.

Mais la réaction est aujourd'hui facile.

D'abord, le public s'y trouve fatalement préparé. Ce pauvre public a vu défiler sous ses yeux tant d'œuvres détestables que le dégoût domine, malgré lui, son attention. Souvent il lui arrive de se faire violence pour s'intéresser à la pièce représentée ; mais la répugnance l'emporte et il s'en va sans avoir même voulu comprendre. Lorsque nos grands tragiques excitent dans l'auditoire un *sursum corda*, la plupart de nos auteurs contemporains n'arrivent à amener qu'un haut-le-cœur.

De grands génies apportent ensuite, à cette réaction, l'aide de leurs chefs-d'œuvre. Opposez Corneille, Racine, Voltaire, à Dennery, Dumas fils, Sardou, et toute médiocrité disparaît. Camille, Hermione, Phèdre, le Cid, Cinna, Britannicus, occupent triomphalement la scène. Alors, le théâtre devient réellement un lieu de haut honneur intellectuel. L'esprit public s'y élève ; le travailleur y retrouve ses meilleures aspirations, tout en couronnant sa journée d'un noble repos.

Disons-le, nous en sommes arrivés à n'avoir plus de possible, au théâtre, que deux formes : la tragédie et le vaudeville ; la Comédie-Française et le Palais-Royal. Entre ces deux termes, qui sont les seules expressions intéressantes du génie scénique, s'agit une masse impure : la comédie de mœurs, c'est-à-dire l'étude des mauvaises mœurs. Elle est le ventre, la partie honteuse ! Entrepôt de dépravation, dissolvant des bons sentiments et des saines pensées, distillerie de l'ennui, couveuse des fatuités et des prétentions les plus imbéciles. C'est le besoin d'échapper à l'influence malhonnête, ennuyeuse et amollissante de la comédie de mœurs prétendues qui a créé la féerie, la parodie et l'opérette. Voilà les rejetons de cette souche pourrie. Plaisirs des yeux au détriment de l'intelligence ; argot effronté et immoral au préjudice de l'esprit et de la langue ; exhibition impudique et de mauvais goût en dérision de l'art et des maîtres ; — la comédie de mœurs traîne après elles ces enfantements déshonorants.

Ainsi : tragédie ou vaudeville, impossible de sortir de là.

En créant la forme moderne du drame, on a cru ajouter au génie du

théâtre; on n'a fait, en réalité, qu'obéir à la nécessité d'introduire à la scène les innombrables vulgarités de nos mœurs. Reproduire infatigablement le tableau des réalités au milieu desquelles on vit, quelle besogne! Et quel dégoût, pour le public, de retrouver sans cesse ce qu'il connaît déjà trop!

Le premier bienfait de la tragédie est de nous délivrer des soins et des préoccupations matérielles, pour nous transporter dans un milieu où sentiments et pensées ont conservé toute leur noblesse. Aussi l'intelligence peut-elle y déployer une vigueur et une lucidité complètes.

Un jour la Poésie convoqua tous les sentiments qui font l'honneur de l'homme; elle enjoignit à chacun de s'unir ou de se combattre suivant ses affinités naturelles, puis souffla à tous l'éloquence la plus superbe qu'ils pussent contenir.

De ce jour date la naissance de la Tragédie.

La muse tragique possède le don de grandir tout ce qu'elle touche. Quand elle enfile sa voix, les passions humaines trouvent des accents magnifiques et grandioses. Il semble qu'elle seule sache rapprocher de nous cet idéal vers lequel on avance toujours sans y arriver jamais.

Quelqu'un demandait au sculpteur Bouchardon pourquoi il avait composé des personnages plus grands que nature : « C'est, répondit-il, que lorsque je les conçus je venais de lire Homère. » Qui donc, en sortant d'entendre Corneille, ne s'est pas trouvé, lui aussi, capable de concevoir des pensées plus grandes que nature, c'est-à-dire au-delà de l'ordinaire?

La tragédie représente la simplicité dans le Beau. Qui, mieux qu'elle, peut nous relever, nous fortifier contre les défaillances de la journée : journée d'affaires, journée de fièvre dont notre sang est brûlé depuis le matin. La besogne sociale, vulgaire, opiniâtre, vient de faire ployer nos épaules. Elle nous a fatigués, ennuyés, amoindris. Le soir venu, allons entendre Corneille, Racine, Voltaire, Hugo, et nous entrerons en plein délassement.

Où trouverions-nous la poésie et la raison plus abordables, plus facilement assimilables? Dans les monstruosité dramatiques qui augmenteraient encore notre fébrilité cérébrale? Non.

Ne me présentez les actions humaines, basses ou terribles, que relevées par une forme littéraire, pure, puissante, éloquente. C'est toujours l'humanité qui m'intéresse, c'est toujours l'activité humaine qui me préoccupe, mais une humanité expurgée de toute inutilité, de toute vulgarité; une humanité dont les sentiments ont été condensés en quelque sorte; que je puis absorber en deux heures; qui contient la nature humaine étudiée dans ses mobiles les plus changeants et les plus divers.

Alors je sors du théâtre ayant appris de l'homme, c'est-à-dire ayant pratiqué le connais-toi toi-même, sans fatigue, sans dégoût et avec une élévation d'où l'esprit ne descend plus.

Quintilien disait à ses disciples : « Que votre esprit s'élève par la majesté des vers héroïques. »

La renaissance de la tragédie, à laquelle nous assistons, est suivie avec intérêt par des esprits sincères qui y voient un relèvement de notre goût et un aide efficace pour l'affermissement de la morale. A ce mot de morale, les joyeux viveurs, dont nous sommes infectés, dressent l'oreille et affirment simplement que la tragédie est ennuyeuse. Impossible de faire plus complètement l'éloge de cette forme héroïque du drame. On sait, en effet, quelles choses passent pour amusantes aux yeux de pareilles gens. En voici la marque d'un mot : Rien de ce qui donne place à l'esprit ou au cœur n'est amusant ; tout ce qui distrait ou excite la *bête* est divertissant et agréable. Il y a longtemps que Pascal a dit en parlant de cette engeance : « Sa joie consiste dans l'oubli de son âme, et il suffit pour le rendre misérable de l'obliger de se voir et d'être avec soi. »

La tragédie est l'expression la plus puissante de nos grands poètes, l'honneur de la France et l'orgueil du genre humain. La vigueur que donne cette belle forme dramatique aux sentiments et aux passions de l'homme est encore augmentée par un magnifique langage dont l'ampleur et la fierté forment les attributs inséparables.

Où la poésie fut-elle jamais plus éloquente ? Quelle œuvre impressionna jamais plus fortement ? La tragédie tient dans les plis de sa majestueuse tunique le privilège de ces enivrements de la foule qui se traduisent par d'indescriptibles enthousiasmes.

Ce choc intérieur, ce frisson, ce coup porté qui vous secoue l'esprit et le cœur, — la tragédie seule en a le secret. Que d'hommes blasés ont senti devant Corneille et Racine que tout n'était pas mort en eux ! La tragédie fait de ces cures.

Voir sa vie envahie par la cendre : plus de sensibilité, plus de vibrations humaines, quelle angoisse ! Mais, tout à coup, tressaillir sous le verbe du poète, sentir la flamme s'allumer dans son foyer glacé, quelle émotion, quelle joie, quelles actions de grâces !

Tragédie, c'est là ton suprême triomphe !





LES INTERPRÈTES



UNE ENORME quantité de pièces faciles, étroites de conception et pauvres d'intérêt qui encombrant le théâtre depuis longtemps, a eu pour effet de multiplier les acteurs et de faire de la scène une sorte de débouché toujours ouvert, même aux plus ignorants et aux plus ineptes.

L'art de rendre la pensée d'autrui, qui demande tant de dons naturels et d'aptitudes diverses, est devenu le chemin battu où des grotesques croient courtiser le talent à force de contorsions et de grimaces.

Cette pauvreté d'interprètes a créé ce qu'on pourrait appeler le théâtre à l'envers, lequel consiste à faire une pièce pour telles ou telles originalités de coulisse. La charette est ainsi mise devant les bœufs. Au lieu d'élever l'acteur jusqu'à la pensée de l'auteur, on s'efforce d'abaisser l'auteur jusqu'au tic de l'acteur.

La tragédie ne permet pas ces compromis flétrissants pour le théâtre. Ses œuvres fortes, pleines de moelle, exigent des interprètes nourris de saines études. Toutefois, l'application ne suffit pas; il la faut aidée de qualités de nature : une voix souple et vibrante, un visage expressif, une attitude noble, un geste large et qui sait rester dans la mesure, harmonieux. Puis, cette chaleur partie de l'âme qui vous saisit et vous mène comme le dieu inspirateur de la pythonisse sacrée.

La tragédie, enfin, demande à l'artiste soucieux du vrai succès, cet ensemble d'études, de qualités, d'efforts qui s'appelle le style.

A la scène, comme en toute chose, le style est la marque la plus sûre du talent.

Il ne serait certes pas facile de désigner un grand nombre d'artistes réunissant les conditions qu'exige l'interprétation sérieuse des œuvres tragiques, possédant toutes les qualités qui annobliennent le comédien et le font relever du grand art. Ces élus se comptent.

Tout près de nos grands poètes, — premiers interprètes de leurs œuvres, créateurs des rôles illustres, — se distinguent les Baron, les Lekain, les Clairon, les Champmeslé, les Lecouvreur, les Dumesnil, les Duchesnois. Puis, se rapprochant de notre génération : Talma, Georges, Rachel, Agar.

Nous ne nous occuperons que de ces quatre personnalités représentant le passé et le présent. Le passé renouvelé par les idées modernes, c'est-à-dire, aidé des progrès que la science scénique doit en partie aux mœurs plus affinées et aux études historiques et anthropologiques qui particularisent notre temps; — le présent en possession d'aptitudes naturelles et d'études sérieuses qui nous promettent une source de plaisirs délicats et préparent l'avenir.

TALMA. — Nous ne tenons pas à faire une étude de ce grand comédien. Ce qui nous importe, c'est de dégager de son talent la part de traditions dont l'influence a pu se faire sentir jusqu'à nous. Les plus grands efforts de Talma portèrent sur la diction, que Lekain n'avait pas suffisamment débarrassée du ton déclamatoire et ampoulé cher à ses prédécesseurs. Ce que Lekain ne redressa pas, gêné qu'il fut peut-être par Voltaire qui aimait que ses personnages ne perdissent rien de leur pompe, Talma en eut raison. Il arriva à une scrupuleuse manière qui, pourtant, n'avait rien d'étroit, et son art de dire, comme celui d'exprimer par le geste, inaugura une nouvelle école où la sobriété des moyens renforçait, en quelque sorte, la vigueur et l'autorité des effets.

Le visage, la physionomie fut aussi une des préoccupations principales de Talma. Il en tirait des effets inattendus et qui impressionnaient vivement.

GEORGES. — Si le mérite se comptait par les applaudissements, par les enthousiasmes, par tout ce qu'un public en délire peut commettre de manifestations, mademoiselle Georges devrait être mise au-dessus même de l'extraordinaire. Les peuples, les cours, les rois furent ses humbles serviteurs; elle enchaîna l'Europe par l'admiration. Il y avait vraiment de quoi. Georges apportait à l'interprétation de la tragédie une manière toute nouvelle. Ce n'était plus cette réserve étudiée, cette préméditation constante qui notait d'avance les moindres effets et, par suite, entraînait une sorte de gêne et de froideur, c'était un aban-

don, une grâce qui ne s'égarait jamais. Georges trouvait la note juste, et son élan, son feu emportaient les situations les plus difficiles.

La première d'entre les tragédiennes, elle rompit, par force de nature plutôt que par calcul, avec ces traditions surannées qui tiennent de mille fils le génie de l'artiste. Cela eut plus d'un effet important. Comme tous les mouvements qui, nous faisant briser avec la convention, nous ramènent en face de la nature, nous obligent à la considérer et nous font trouver en elle des aspects inconnus, Georges, mise en face des auteurs tragiques, découvrit un sens nouveau dans la pensée de leurs personnages. Elle ajouta à ses rôles des intentions qu'on n'avait jamais soupçonnées. Ses effets de scène furent alors prodigieux ; et c'est en cela que sa manière, rajeunissant la tradition, est bonne à consulter.

Mademoiselle Georges maniait le pathétique à la façon de la Dumesnil et suivant le conseil latin : « Si tu veux que je pleure, pleure. » Son émotion, toujours vraie, était irrésistible.

L'autorité de mademoiselle Georges comme tragédienne est grande, mais elle serait bien plus considérable si l'artiste avait réservé tous ses efforts aux interprétations du répertoire. Elle eut la faiblesse de se prêter à de nombreuses créations du drame et du mélodrame où ses succès furent énormes, mais qui eurent l'inconvénient de diviser, de fractionner son talent. Concentré sur les grandes œuvres tragiques, ce talent n'aurait peut-être jamais eu à redouter la comparaison, et la part de gloire de Rachel se fût trouvée bien amoindrie.

RACHEL. — Pour bien comprendre l'immense succès qui accueillit Rachel, il faut considérer l'époque à laquelle elle se produisit. La tragédie n'existait pour ainsi dire plus au théâtre. Mademoiselle Georges, vieillie, était au bout de sa carrière. L'atrium des palais antiques restait désert ; à peine s'emplissait-il une fois l'an. Un jour, la jeune Juive se révèle. Elle est précédée d'une légende que des journalistes de talent lui ont faite. Personne ne sait d'où elle vient. Le Conservatoire la connaît à peine. Un comédien obscur, Saint-Aulaire, l'a instruite obscurément. Son début étonne ; on ne comprend pas, mais on est intrigué : l'enfant intéresse. M. Thiers, alors ministre de l'intérieur, lui fait remettre une somme de 1,200 francs pour poursuivre ses études. Voilà, n'est-il pas vrai, le terrain on ne peut mieux préparé pour le succès ? Une étoile au ciel nébuleux de la tragédie, quel stimulant pour la curiosité publique !

Rachel tint plus qu'on ne s'était promis d'elle. Le talent de mademoiselle Georges expirait ; mademoiselle Mars, alors en possession de l'attention, occupait le répertoire moderne ; — à qui comparer la nouvelle tra-

gédienne? A quelle réputation frotter, pour l'user, ce talent naissant?

Ces réflexions ne tendent pas à diminuer le mérite de Rachel; elles ne veulent que préparer cette réflexion : la tragédienne parut à propos.

Rachel se distingue par un don qui contient et explique son talent : elle possédait une voix merveilleusement propre à rendre tous les accents tragiques. Jamais organe ne fut plus puissant, plus souple, plus intelligent, si l'on peut dire. Son organisation dramatique exceptionnelle lui permettait de tirer de l'étude des résultats prodigieux. On a prétendu qu'elle répétait avec une grande force la leçon donnée, mais qu'elle ne devinait rien. Otez, a-t-on dit, de la carrière dramatique de Rachel, Samson, le maître et le conseil, et la tragédienne, privée d'âme, n'existe plus. Cette appréciation n'est pas tout à fait juste. Si la tragédienne ne possédait pas l'inspiration de primesaut, elle avait la faculté de pénétrer, peu à peu, ses personnages d'une chaleur intelligente qui lui révélait toute la force de leurs passions et de leurs sentiments.

La sensibilité lui faisait défaut. Elle n'eut jamais de ces élans de cœur qui transportent un auditoire. Aussi chercha-t-elle toujours ses effets plutôt dans la *terreur* que dans la *pitié*. Il y avait dans son énergie une âpreté, une brusquerie d'attitude qui tenait plus peut-être à un défaut d'éducation première qu'à une vigueur morale réelle.

Et la grâce, plus belle encor que la beauté,

lui manqua.

Mais, il faut le reconnaître, la tragédie ne revêt que comme une parure auxiliaire la grâce et la sensibilité. Son point important, principal, c'est l'héroïsme dans l'acception antique et dramatique. Le courant fatal des sentiments et des passions passe, l'héroïsme demeure. Or, Rachel posséda le talent éminemment tragique de donner un relief puissant au côté héroïque de ses interprétations.

Rachel fut une grande tragédienne, et l'autorité qu'elle s'est acquise subsiste entière. Son ardeur intéressée à produire sa renommée aux quatre coins de la terre fut cause de sa mort prématurée. Cette belle et précieuse organisation d'artiste disparut avant le temps :

Ils sont aimés des dieux, ceux-là qui meurent jeunes.

AGAR. — Ce n'est pas arbitrairement que nous faisons choix de mademoiselle Agar pour continuer la revue que nous nous sommes proposée des interprètes tragiques dont le talent fait saillie et dans la personnalité

desquels s'incarnent la puissance et l'autorité de l'art. L'opinion publique a suffisamment désigné mademoiselle Agar pour la première place, et ses dons naturels aussi bien que ses remarquables qualités lui donnent le droit de l'occuper sans conteste.

Mademoiselle Agar débuta par le chant, en 1859, à côté de Michot et de Marie Sasse. Une magnifique voix de contralto la poussait vers la carrière lyrique lorsque, en 1860, Ricourt, fondateur du journal *l'Artiste* et professeur de déclamation estimé, entendit la jeune fille, fut frappé de la sonorité et de la flexibilité de sa voix ainsi que de la noblesse de ses attitudes, — et lui persuada de se consacrer à la tragédie.

Mademoiselle Agar, dirigée par Ricourt, se livra avec ardeur à l'étude de nos grands poètes tragiques. Ses progrès étaient rapides. Ricourt, plein d'enthousiasme pour celle qu'il appelait sa découverte, disait à tous ceux qu'il rencontrait : « Avez-vous entendu Agar ? » comme le fabuliste La Fontaine demandait : « Avez-vous lu Baruch ? » Un jour, Eugène Delacroix voulut voir le prodige. Le grand peintre fut frappé tout particulièrement de la façon naturelle, harmonieuse, élégante dont l'élève se drapait dans le peplum antique. Il tira plus d'une étude de cette rencontre intéressante. C'est d'après mademoiselle Agar que Delacroix fit sa célèbre *Gaule*. La tragédienne, de son côté, profita, on peut le croire, des conseils d'un tel maître. Il n'est pas assurément, sur la scène tragique, un seul artiste capable de donner à ce lin que filait Lucrèce l'importance que sait lui faire acquérir mademoiselle Agar. Chacune de ses poses est digne de la statuaire.

En 1862, mademoiselle Agar débuta à l'Odéon par le rôle de *Phèdre*. C'était faire acte de hardiesse. De tous les rôles tragiques, *Phèdre* est certainement le plus complexe. La passion y prend des accents difficiles à rendre sans une étude attentive de la vie. Cependant la tragédienne montra dans ce rôle de telles qualités dramatiques que, dès le premier jour, son entrée à la Comédie-Française fut unanimement réclamée par la Presse. Le rôle de *Faustine*, créé, vers la même époque, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, lui valut de véritables ovations.

Bientôt après, mademoiselle Agar entra sur notre première scène tragique. Son succès fut complet. Voici en quels termes la jugèrent deux maîtres de la critique :

Théophile Gautier :

« Il y avait foule au Théâtre-Français, ce qui n'arrive pas souvent, « depuis la mort de Rachel, quand on y joue la tragédie. Mademoiselle Agar a continué ses débuts par le rôle d'*Andromaque*; elle éveille vivement la curiosité et elle exerce une grande action sur le public.

« Melpomène a touché de son sceptre cette prêtresse d'un culte évanoui.
 « On sent qu'on a devant soi, chose rare, une tragédienne. La salle ne s'y
 « trompe pas, et elle bat des mains; elle a rendu le rôle d'Andromaque
 « tout autrement que nous l'avions conçu, et cependant elle nous a
 « dominé par cette force secrète qui est en elle. »

«Cette riche et puissante nature tragique semble jouer (*Phèdre*)
 « Racine à travers Euripide, tant elle a bien rendu cette passion antique,
 « châtement des dieux subi par la victime avec une inéluctable fatalité.
 « L'impression produite est si forte qu'on oublie l'affreuse décoration
 « dans laquelle luttent la flamme de *Phèdre* et la glace d'*Hippolyte*. »

Jules Janin :

« La débutante (dans *Phèdre*) est belle de cette beauté simple et gran-
 « diose que réclame la poésie des âges sacrés : le profil athénien, le regard
 « plein d'un feu sombre, les mains faites pour toucher au sceptre. C'est
 « une muse échappée frémissante au ciseau de Phydias. Elle appartient
 « aux divinités enchanteresses des poèmes d'Homère. La tragédie a
 « retrouvé en elle une Camille, une Hermione, une Médée, une Agrip-
 « pine. Dans ses rôles impérissables, Rachel avait sa trace immortelle !
 « Sa jeune et vaillante émule, l'œil ardemment fixé vers la muse qui
 « l'appelle, a traversé, non pas sans trembler, mais sans encombre, un si
 « terrible et si charmant souvenir. »

Ces citations pourraient être multipliées : la presse entière y défilerait.
 Mais nous voulons seulement donner la note des jugements portés sur la
 tragédienne, et nous l'empruntons aux plumes les plus autorisées.

Une fois à la Comédie-Française, mademoiselle Agar passe en revue les
 rôles tragiques importants et affirme avec une puissance qui va croissant
 ses merveilleuses qualités. Son talent s'est affermi : l'étude a épuré l'inspi-
 ration de l'artiste. Les applaudissements enthousiastes du parterre procla-
 ment bruyamment que la tragédie possède enfin une tragédienne. De ce
 jour, la muse ceint le front d'Agar du diadème antique. La tragédienne
 peut commander en reine dans ces palais où elle a ramené la vie ; où, sous
 son souffle ardent, s'est ranimée et s'impose cette autorité faite de talent
 et de charme restée morte depuis Rachel.

A la fin d'une de ces soirées où les acclamations étaient prodiguées à la
 jeune tragédienne, les vers suivants lui furent adressés par Emile Des-
 champs. poète au talent délicat :

*Courage, Agar ! Corneille et Racine et Shakespeare
 De nos cœurs et de l'art divin, dont ils sont rois,
 Avec vous, tous les soirs, partageront l'empire :
 Ils sont la mélodie, et vous êtes la voix !*

*Courage ! vous, leur jeune et pieuse interprète !
Les vents sont déchainés, la mer gronde, et pourtant,
De périls en périls, le triomphe s'apprête ;
Et de Rachel enfin la palme vous attend !*

En 1865, l'Odéon, qui montait la *Conjuration d'Amboise*, ne vit que mademoiselle Agar capable de donner à la grande figure de Catherine de Médicis tout son relief. L'éminente artiste rentra alors à l'Odéon. Son influence sur le public s'accrut par le succès de plusieurs créations brillantes. Elle donna à une petite pièce, *le Passant*, une telle valeur, qu'on cria au chef-d'œuvre. Ce cri ne s'est pas répété, l'interprétation puissante ayant manqué à l'œuvre qu'elle galvanisait.

En 1869, mademoiselle Agar laisse l'Odéon pour revenir au Théâtre-Français. Nouveaux triomphes de la tragédienne. Melpomène lui a mis en main un sceptre qu'elle ne quittera plus. La grande artiste règne désormais sur le public qui applaudit à cet avènement, heureux de voir le sommet de Rachel pour longtemps occupé. Lorsque, au mois de juin 1872, après une absence de trois mois, mademoiselle Agar reparait dans le rôle d'Émilie de *Cinna*, la recette qui, huit jours avant, pour *Athalie*, était de 1,200 francs, monte à 5,600 francs, et les cris Agar ! Agar ! retentissent dans la salle. Depuis Rachel, on n'avait jamais fait avec la tragédie de semblables recettes.

Avide de nouveaux triomphes, mademoiselle Agar résolut, vers la fin de l'année 1872, de visiter la province, qu'elle n'avait vue qu'en courant. Son succès fut énorme ; il se continue encore. Chaque jour grossit sa couronne d'un nouveau laurier. Grandes et petites villes retrouvent, pour applaudir la tragédienne, le même enthousiasme qui avait accueilli Rachel. Le talent de mademoiselle Agar reçoit là une consécration éclatante. L'artiste est largement payée des efforts qu'elle s'impose pour faire participer nos départements à ce renouveau de la tragédie dont le premier rameau fut planté par elle à Paris, et qui, depuis, a fourni de si vigoureuses boutures.

Dans son ardeur au travail, mademoiselle Agar acceptait toutes les études. Il suffisait que la muse lui apparût de temps en temps pour la dédommager de son labeur. Elle entreprit aux salles Gerson, Cujas, Sorbonne, des lectures très suivies. Le monde lettré des écoles y venait chercher la joie des beaux vers bien faits et bien dits. Le courage de la tragédienne alla jusqu'à déclamer *Kain*, poème en cinq cents vers de Leconte de l'Isle. (*Poèmes barbares.*)

Mademoiselle Agar n'apporte pas seulement à la grande famille des tragédiennes une personnalité puissante, elle l'enrichit de progrès réels

dans l'art de l'arrangement, de l'attitude et de la plastique; elle l'augmente du don de colorer le vers de tons saisissants, de l'animer d'une chaleur venue du cœur, source de la véritable éloquence; elle l'accroît, enfin, d'une souplesse merveilleuse dans la déclamation, qualité acquise par l'interprétation des poésies modernes, à l'allure épique, dont le vers souvent brisé, incisif, cahoteux, image de nos agitations, demande une grande variété d'inflexions et d'accents. Aucune tragédienne ne s'est imposée ces études qui ont fortifié de qualités puissantes et originales le talent de mademoiselle Agar.

Et que de richesses encore dans l'offrande qu'apporte à Melpomène la nouvelle reine des palais tragiques :

Un beau visage aux contours termes et fiers. L'œil est noir et profond; le nez droit interrompt noblement un front large, la narine passionnément dilatée traduit de ses battements les moindres impressions du cœur; la bouche, charnue en son arc, a des vigueurs et des épanouissements superbes; le menton, relevé par une fine saillie, indice d'énergie puissante, jouit d'une mobilité pleine d'accents tragiques.

Il faut voir cette noble tête animée par Corneille ou Racine, comme elle est vaillamment portée! Elle est belle jusqu'à l'illusion. Son visage de camée est éclairé du plus dramatique regard, ses bras d'une Minerve antique sont animés par les plus beaux gestes. La draperie, qu'elle porte avec la majesté d'une déesse, rappelle, dans ses attitudes héroïques, les modèles les plus achevés de la statuaire.

Barbier, le poète des *Iambes*, n'a plus à demander :

*Prêtresse du saint temple, ah! que sont devenus
Les ornements sacrés qui couvraient tes pieds nus,
Et le grave Cothurne, et la lyre poète,
Et les cheveux dorés relevés sur la tête?*

L'incarnation de la grande et terrible muse est là devant nous.

Mademoiselle Agar ressent pour son art un amour profond. Aussi aime-t-elle à s'entourer de tout ce qui peut rappeler nos grands poètes et leurs interprètes renommés. Sa curiosité à cet égard est infatigable. Raphaël Félix, le frère de Rachel, lui a fait hommage du diadème que portait l'illustre tragédienne, comme à l'héritière naturelle de son glorieux talent. C'est toujours avec émotion que mademoiselle Agar ceint son front de cette parure qui vit les triomphes de Phèdre et de Clytemnestre.

Elle possède également le portrait de Racine, peint sur émail par Petitot, et que l'illustre auteur d'*Andronaque* avait donné à la Champ-

meslé. C'est un joyau que l'art et le souvenir rendent également précieux.

Il y a quelques années, Georges, la tragédienne, vivait encore. Mademoiselle Agar chercha longtemps l'occasion de voir cette ombre d'une grande illustration. Un jour elle y parvient. Sous les questions passionnées de la visiteuse, la vieille lionne retrouve quelques-uns de ses rugissements d'autrefois, et l'artiste, effarée, voit revivre sous ses yeux cette Agrippine qui souleva les applaudissements de l'Europe entière.

C'est ainsi que, ne négligeant rien de ce qui peut intéresser l'art du comédien, mademoiselle Agar grossit à force de travail et d'efforts ce talent que nous acclamons et qui lui assure la première place d'entre les tragédiennes.





LE COSTUME



EST une erreur de croire qu'une tragédie de Corneille ou de Racine vue au théâtre se recommande d'elle-même et qu'il est inutile d'y ajouter l'intérêt de la mise en scène. Le public vient à la tragédie avec l'intention de voir un spectacle, c'est-à-dire la représentation d'une œuvre avec tout l'appareil nécessaire pour produire une illusion qui le reporte à l'époque et au lieu témoins du drame. Il ne se contente pas de cette simple déclamation à laquelle on essaie depuis deux siècles de l'habituer, et qui ne lui donne qu'une partie des émotions qu'il vient chercher.

L'œuvre dramatique qui nous représente la peinture des mœurs, les caractères, a besoin, pour ne pas perdre auprès d'une nouvelle génération de spectateurs l'attrait qui a signalé son apparition, de conserver les costumes de l'époque de sa création; quant à l'œuvre dramatique, qui sert à la vulgarisation et à la glorification d'un fait ou d'un personnage historique, il serait nécessaire que les artistes revêtissent les costumes des contemporains du personnage ou du fait mis à la scène, afin d'initier le public aux détails historiques et d'augmenter ainsi l'intérêt de l'œuvre.

Au dix-septième siècle, on ne voit qu'un comédien assez hardi et assez intelligent pour tenir à l'exactitude du costume, sinon du tout, du moins d'une partie. Mondory persista à représenter les héros grecs et romains avec des cheveux ras, malgré la mode des perruques qui avait fait invasion jusque sur la scène.

Quelques années plus tard, Baron et Dufresne jouaient le *Venceslas* de Rotrou en habits français, avec un cordon qui rappelait celui du Saint-Esprit.

A cette époque, les interprètes du grand répertoire, vivant dans le commerce des seigneurs qu'ils prenaient pour modèles de leurs héros, ne songeaient nullement à se donner les allures des Grecs et des Romains, qu'ils n'eussent pastrouvés assez nobles, du reste, pour représenter les grands de la terre.

C'est la comédie qui se chargea de ramener le bon sens sur les planches et d'opérer, la première, la réforme du costume au théâtre.

En 1747, on représenta une comédie de La Chaussée, appelée *L'Amour castillan*; les artistes s'habillèrent en Espagnols. Six ans plus tard, madame Favart eut l'audace de jouer les paysannes avec un costume de serge et des sabots. Les sabots amusèrent beaucoup la gent dramatique de l'époque. Cependant le mouvement était imprimé, et si l'audace n'allait pas jusqu'à revêtir des costumes antiques, l'artiste empruntait les costumes étrangers.

En 1755, Lekain et aussi mademoiselle Clairon, dit-on, s'habillèrent en Chinois pour jouer *l'Orphelin de la Chine*. Voltaire, qui ne négligeait aucun moyen d'*attraction*, comme on dirait aujourd'hui, exigea bien certainement de ses artistes cette infraction à l'usage. Le costume n'était pas d'une exactitude scrupuleuse, mais des étoffes de couleurs rarement employées pour les vêtements, des ornements un peu baroques, quelques dragons parurent suffisants à un public qui entendait encore à ses oreilles le mot ridicule que le grand roi prononça devant des tableaux flamands, et qui prenait les Hollandais pour des magots et les Chinois pour des Hollandais. L'art ampoulé riait des Hollandais, des magots et de cette Chine qui, après nous avoir donné la poudre à canon, la soie, le papier, allait nous continuer ses bienfaits en nous donnant la réforme du costume au théâtre.

Le ridicule de l'accoutrement antique du théâtre du dix-septième siècle ne frappait aucun des gens qui trouvaient tout ridicule, hormis leur superbe personne; pour réformer le costume au théâtre, il fallut une tragédie dont l'action se passait dans un pays de l'extrême Orient et qu'il était impossible de faire interpréter par des artistes habillés à la française. Les mêmes considérations guiderent Lekain pour son costume de Bajazet que la gravure a popularisé.

La révolution ne fut complète que lorsque Lekain parut, en 1755 ou 1756, en habit antique pour jouer le rôle d'Oreste dans *Andromaque*; ce fut un mouvement d'admiration général. « Ah! qu'il est beau! s'écria Dauberval; le premier habit romain dont j'aurai besoin, je le ferai faire à la grecque. » Dauberval était sincère, il ne faisait aucune différence entre le costume d'Oreste et celui du vieil Horace.

Les costumes antiques de Lekain étaient confectionnés avec des étoffes



MOLE

Rôle de Pyrrhus (*Andronaqui*) 1773.

du dix-huitième siècle : du velours, de la soie; il y avait, paraît-il, des

règles de bienséance qui exigeaient cette niaiserie; il n'eût pas été convenable de voir un prince, même grec, revêtu d'un costume de laine comme le dernier des manants.

Lekain conserva quelques fâcheuses habitudes; ainsi, dans Oreste, quoique vêtu à la grecque, il tenait à la main un petit chapeau à plumes.

On a une idée du costume tragique de Lekain par les héros de Boucher et de Vanloo dont le costume paraissait très exact pour les critiques de l'époque. De grandes erreurs existaient encore, et les encyclopédistes, qui cependant travaillaient à les démolir, avaient inventé un costume antique propre à maintenir les artistes dans ces ridicules; ces lignes de Watelet en sont une preuve : « D'ailleurs, dans le costume héroïque, par exemple, en se rapprochant autant qu'il est possible de celui de l'antiquité, on doit éviter certaines dissemblances trop grandes, telles que des armes inusitées parmi nous et la nudité de certaines parties du corps qui convenait à des climats plus chauds que le nôtre, et que notre température, principe d'une partie de nos usages, rend trop invraisemblable. » C'était la grande porte aux abus et au ridicule que Watelet laissait ouverte.

On a écrit que mademoiselle Lecouvreur avait eu quelque velléité de modifications dans le costume, je ne le crois pas; on cite à ce propos le célèbre portrait gravé par Drevet d'après Coppel, mais ce portrait n'a de caractère antique que par un certain arrangement de draperie qui appartient bien certainement au peintre et non pas au modèle.

Ce qui montre le dédain que les artistes tragiques eurent toujours pour l'exactitude du costume, c'est l'aveuglement dans lequel ils sont restés lorsque tout leur démontrait la nécessité de rompre avec des habitudes que rien n'autorisait et que les autres branches de l'art dramatique avaient abandonnées.

La décoration était arrivée, pendant le dix-huitième siècle, à un haut point de perfection, sans que les tragédiens s'en fussent aperçus. En 1728, Servandoni, le célèbre architecte de Saint-Sulpice, prit la direction des décorations de l'Opéra; il fit des merveilles. Il organisa des représentations exclusivement composées de décorations. Le public prit goût à ces spectacles qui lui montraient avec un grand caractère de vérité des monuments comme Saint-Pierre de Rome, des poèmes comme celui de Pandore, la descente d'Énée aux enfers, etc. Des figures en relief représentaient les dieux, les déesses, les héros; les costumes de ces figures ne ressemblaient en rien à ceux en usage sur les théâtres; on approuvait la fidélité des monuments, mais non celle des personnages. Les artistes, dédaignant cet exemple, conservèrent leurs habits à paniers pour jouer la tragédie.

Lekain a donc fait faire réellement un grand pas à l'exactitude du costume. Il ne faudrait pas se hâter de juger cette réforme sur des dessins du temps, notamment les miniatures de Foesch et de Whirsker; outre la *bienséance*, qui obligeait Lekain à se servir de certaines étoffes à la mode qui compromettaient la fidélité du costume, les peintres de l'époque dessinaient avec un parti pris évident; il allait de l'honneur de messieurs les comédiens du Roi de ne pas laisser publier des portraits d'artistes en costume antique, cela eût compromis la maison dans laquelle on entendait dire que les Romains et les Grecs de tragédie parlant la langue française et non pas le grec ou le latin, devaient revêtir des habits français. Cette doctrine très ingénieuse fut renforcée par le culte de la tradition : on avait toujours joué Oreste ou Agamemnon en costume à la mode, rien n'autorisait les artistes de la Comédie-Française à changer les habitudes des plus grands maîtres de l'art dramatique.

Il faut donc considérer la réforme que Voltaire obtint sans peine de Lekain et que Baron refusa toujours à Racine, comme ayant une grande importance au point de vue de l'illusion scénique. Les camarades de Lekain voulurent aussi avoir l'honneur de la réforme; Bellecour eut des prétentions à l'exactitude du costume, il se fit faire pour Philoctète d'*Oedipe* un costume à la grecque dont voici une description : « Une soubre-veste de satin rose sèche, un manteau de satin cramoisi à ramages, broché en or et doublé de satin tigré. Le bonnet, orné de plumes d'autruche, est ceint d'un diadème qui semble se rattacher à un muse de lion. L'arc est doré, ainsi que le carquois et les flèches. » Lekain avait des costumes beaucoup plus exacts, et s'il employait des étoffes à la mode, il avait soin d'arranger son vêtement de façon à obtenir une certaine tournure antique.

La Révolution vint renverser les traditions des artistes, on rejeta tout ce qui tenait au régime déchu. Après avoir joué les confidents grecs et romains en princes du sang, on joua les rois de la Grèce en citoyens romains. On chercha les étoffes les plus simples pour en vêtir les rois de tragédie, le rang n'était marqué que par la richesse des armes.

Talma mit au service des idées nouvelles une tête d'un beau caractère antique. Guidé par les conseils du peintre David, il transporta sur la scène la statuaire antique; aussi ne faut-il pas s'étonner de l'exclamation de M^{lle} Contat en voyant Talma dans le rôle de Proculus du *Brutus* de Voltaire : « Ah ! mon Dieu ! il a l'air d'une statue ! » C'était le premier essai de Talma dans la voie de la réforme radicale du costume au théâtre.

Talma négligea peut-être le costume proprement dit, le vêtement, au

profit de cette partie de l'art du comédien, qui est, en quelque sorte, la traduction de l'art antique en art moderne, la *physionomie*. Par la physiologie, Talma chercha à donner aux personnages qu'il exprimait l'allure antique, il y réussit complètement. Ce n'était donc pas le vêtement d'Auguste, de Néron, qu'on venait admirer lorsque Talma jouait ces rôles, mais sa ressemblance avec ces empereurs. A cette époque, la mode visait à donner l'air de tête antique, comme plus tard elle devait donner l'air fatal.

Ce mouvement de retour vers l'antique était bien antérieur à la révolution artistique opérée par David ; aussi voyons-nous que les hommes de la République et de l'Empire avaient pour la plupart des têtes très remarquables par la pureté des lignes. Nous avons eu sous les yeux un assez grand nombre d'exemples pour savoir que cette ressemblance n'existait pas seulement dans les portraits du temps. Devons-nous croire à l'influence du milieu et penser que toute cette génération de la Révolution était conçue en esprit avant de l'être en chair et en os ? Tout nous le ferait croire, et dans une de ces mille choses qui concourent à l'expression des grandes idées, nous en voyons une nouvelle preuve : Talma, qui arrive pour se vêtir du costume antique, possède un masque de citoyen romain, et met au service de l'art une plastique inattendue et qui semblait préparée pour les idées nouvelles.

La mode s'empara des costumes antiques, les merveilleuses s'habillèrent en citoyennes de Rome, les membres du Directoire avaient des chaises curules, ils portaient des draperies à la romaine. Talma inventa la coiffure à la *Titus*, que Napoléon mit plus tard sur la tête de ses soldats. Les costumes de Talma furent différents de ceux de Lekain par une absence d'ornements, par une appropriation plus exacte des étoffes connues aux costumes antiques, et surtout par une recherche du nu qu'il devait à l'influence de David. Ces conseils amenèrent Talma à jouer le rôle de Néron avec les jambes nues, mais la tension des muscles et peut-être aussi la température marquèrent les jambes de taches bleues et rouges, l'artiste dut revenir à l'usage du maillot.

La réforme de Talma se borna à l'exactitude des costumes antiques. La révolution dans la mode, commencée par le tableau des Horaces, continuée par les réformes dans les costumes officiels, aboutit aux troupadours de pendule, aux habits gréco-moyen-âge des beaux Dunois, au magnifique costume de gala de Napoléon, composé d'une tunique grecque, d'un manteau Louis XIV, d'une fraise Henri IV et du célèbre petit chapeau à plumes de Lekain dans Oreste.

Lorsque l'école romantique renversa l'école de David, le costume tra-



M^{lle}. DUMESNIL

Rôle d'Athalie, 1775.

gique fut entièrement modifié et toutes les réformes accumulées devinrent la proie des tragédiens de hasard qui s'emparèrent du fauteuil de Talma. Il en résulta des représentations grotesques dont Daumier nous a laissé un souvenir amusant dans ses *Physionomies tragico-classiques*.

La tragédie était délaissée, les romantiques étaient bien certains qu'elle ne songerait pas à ressusciter ; la bonne lame de Tolède avait fait merveille. Ils comptaient sans l'*air fatal* qu'ils avaient mis à la mode. Une tragédienne vint, elle avait l'*air fatal* ; on courut aux représentations de Rachel.

La nouvelle tragédienne reçut des romantiques non-seulement sa physionomie, mais encore son costume ; on lui tailla sa draperie dans le manteau d'Hernani, son peplum dans la veste de Buridan, comme Talma avait taillé son costume d'Hamlet dans la toge de Néron. La draperie de Rachel fut donc arrangée à la mode, on y organisa des manches et, chose bizarre, on donna à la tragédienne le conseil de mettre une ceinture et d'abandonner le peplum. Nous voyons ce costume à prétentions antiques dans les œuvres du sculpteur Pradier dont Préault a dit si justement : « Il part tous les matins pour Athènes et arrive le soir au quartier Breda. »

Rachel n'eut, à vrai dire, aucune influence sur le costume au théâtre. De temps en temps, on voit bien quelques artistes jouant dans la tragédie s'habiller d'après les portraits de Rachel ; mais ces débutantes qui, souvent même, exploitent une ressemblance éloignée, brillent avec si peu d'éclat, qu'il est préférable de considérer ces tentatives comme non avenues.

Rien n'est encore changé ; on observe scrupuleusement les indications historiques pour tous les genres de l'art dramatique ; un seul est excepté, et c'est de tous celui qui réclame le plus impérieusement l'exactitude du décor et du costume : la tragédie. Je suis heureux de pouvoir fournir, à l'appui de mon dire, un exemple récent : Il y a quelques mois, à la Comédie-Française, l'actrice chargée du rôle d'Andromaque avait mis un costume de veuve, tel que les confectionnent les magasins de deuil de Paris. Je sais bien que cette actrice peut invoquer le précédent de mademoiselle Sainval cadette. Mais alors, pourquoi n'avoir pas joué le rôle d'Andromaque, pour être conforme à la tradition, en costume Louis XV ?

La décoration antique est également détestable. Il n'y a en France qu'un beau décor de tragédie, au grand théâtre de Nîmes ; il est de Lesueur, l'auteur de la décoration de la *Vestale*. Le style est romain, de ce romain assez élégant de la fin du dix-huitième siècle ; au premier plan, une vaste salle bornée par une superbe rotonde entourée de colonnes qui

soutiennent une coupole. Le milieu du foyer du théâtre de l'Odéon



LEKAIN

Rôle de Ninias (*Sémiramide*, 1781.

donne une idée de ce décor. Il est traité avec grand soin, c'est presque

un tableau ; les statues des cariatides sont très purement dessinées. Un ton sévère, un peu grisâtre, une grande simplicité de lignes, une entente remarquable de la perspective donnent à ce décor une étendue immense, sans que la rotonde ou la salle se nuisent ou détruisent les dimensions figurées de l'une ou de l'autre. Lorsqu'un artiste bien drapé paraît dans cet énorme décor, il grandit ; s'il est habillé, comme s'habillent presque tous les tragédiens, il devient petit, laid, grotesque.

J'ai eu sous les yeux un exemple frappant de l'avantage pour l'artiste de jouer dans une décoration bien entendue. Je me trouvais à Nîmes, l'année dernière ; mademoiselle Agar y donnait une représentation, on jouait *Horace*. Lorsque le public a vu entrer Agar-Camille, il a été saisi ; la femme, ou plutôt la statue était si bien faite pour le décor, et le décor pour l'artiste, que les applaudissements partirent de tous les coins de la salle, et que ce vieux peuple, si chaud encore des souvenirs romains, crut un moment voir renaitre toute son antiquité. Cette scène restera toujours gravée en ma mémoire comme un événement artistique des plus remarquables qu'il m'ait été donné de voir.

Avec mademoiselle Agar, je ne connais que M. Geffroy qui ait eu l'intelligence d'étudier le costume antique. Je me rappelle le costume d'*Œdipe roi*, que M. Geffroy avait composé avec beaucoup d'intelligence ; mais cet artiste a une plastique qui a toujours nui à la représentation des héros grecs et romains.

D'autres artistes, MM. Maubant et Randoux, ont des qualités plastiques qui leur permettent d'aborder avec un certain succès les rôles tragiques. Leurs physionomies se prêtent admirablement à l'interprétation des personnages romains, des empereurs notamment.

Voilà donc le bilan du costume au théâtre ; il est loin de satisfaire le public, aussi a-t-il montré maintes fois son mécontentement, et si, par instants, il devient attentif aux reprises de la tragédie, il faut prendre garde que le même vice qui a toujours contribué à l'abandon du genre tragique ne vienne encore une fois faire désertir le public de ces représentations.

Il importe donc de donner un grand éclat aux représentations de tragédie, non pas seulement en informant le public, par toutes les bouches de la Renommée, que les pièces sont bien jouées et que les recettes sont énormes, mais en donnant des décorations dignes des chefs-d'œuvre de la littérature française, et en contraignant les artistes à suivre plus rigoureusement les indications historiques, tant pour leurs physionomies que pour leurs costumes.

Les spectateurs viennent à la tragédie, c'est un signe très heureux qui

impose aux directeurs des théâtres où se joue le grand répertoire, l'obligation de prouver à cette partie du public qui aime les situations grosses de péripéties, la mise en scène, les costumes, etc., que la tragédie n'est pas indigne des honneurs qu'on prodigue au drame, et que les vers de Corneille et de Racine valent bien des dépenses qui ne sont refusées ni aux opérettes d'un Prussien, ni à la prose de M. Dennery.



M^{lle} AGAR

. Rôle de Camille (*Horace*) 1863



LES TRADITIONS

LE GESTE ET LA DICTION



On entend au théâtre, et surtout à la Comédie-Française, par *traditions*, les fantaisies que les sociétaires en exercice ont vu, ont cru voir exécutées et ont entendu rapporter par leurs prédécesseurs, ou qu'ils ont inventées eux-mêmes et qu'ils désirent imposer à l'admiration de leurs contemporains. Au demeurant, les *traditions* sont le nom d'une chose qui n'existe pas et qui ne doit pas exister au théâtre.

On ne nous donnera ni le geste de Lekain ni l'accent de Talma; et, si l'on veut contraindre les artistes à imiter un accent qu'on leur assurera être celui de Talma ou un geste qu'on leur garantira de Lekain, on obtiendra un art théâtral dont la décadence sera rapide, par cette raison que, Talma ou Lekain revenant en ce monde, seraient obligés de se conformer au geste et à la diction supposés de Baron ou de Dufrenne, ou de quelqu'autre plus ancien, et qu'ils ne pourraient plus être ce Talma et ce Lekain qui ont fait progresser l'art dramatique.

Si la tradition transforme l'histoire, dénature les faits, qui sont pourtant des choses faciles à rappeler, il est évident que les *traditions* d'un son, d'un mouvement ne peuvent être, et que le mieux est de noter ces *traditions* comme des souvenirs intéressants au même titre que la canne de Voltaire, la tabatière du grand Frédéric, le crâne de Cartouche enfant, la redingote grise de Napoléon.

On donne aux *traditions* une importance énorme qui doit rejaillir sur les adeptes qui affirment que, sans *traditions*, on ne peut jouer aucune pièce du répertoire.

M. Couaillhac, qui a écrit de si spirituelles choses, a tracé, dans sa

monographie du sociétaire de la Comédie-Française, — du sociétaire de 1840 et non pas du sociétaire contemporain, dont je ne voudrais pas médire, — une délicieuse page sur les *traditions*. La voici :

« M. Aristide n'est-il pas le seul homme en France qui possède les *traditions*? Les traditions! voilà son grand cheval de bataille! Il n'admet ni les études personnelles, ni les inspirations en scène, ni du génie, ni du progrès. Les traditions! les traditions! là est la perfection, là est le criterium du talent, là sont les colonnes d'Hercule de l'art dramatique! Il taut porter son chapeau comme Baron, mettre son épée comme Lagrange, s'asseoir comme Molé, marcher comme Damas, se moucher comme Prévile, parler comme Bellerose. Aristide vous apprendra au juste avec quelle inflexion de voix Lekain disait le *qu'il mourût*! et combien la Clairon mettait d'intervalle de respiration entre ces deux hémistiches :

O haine de Vénus! — ô fatale colère!

« Si vous lui demandez par quelle voie ces traditions sont arrivées jusqu'à lui, il se contentera de hausser les épaules et de vous lancer ce mot : *traditions*! Si vous lui faites observer que les saines doctrines se sont peut-être corrompues par une transmission infidèle, que telle ou telle inflexion de voix qui était aiguë en 1720 a bien pu, après avoir passé de bouche en bouche, devenir grave et même très grave en 1840, il vous jettera dédaigneusement la même réponse.

« Vous voyez bien que M. Aristide, l'homme aux traditions et aux saines doctrines, est très apte à devenir professeur de déclamation. Aussi ne s'en fait-il faute. En attendant que le gouvernement songe enfin à lui donner une classe au Conservatoire et à lui faire confectionner des automates aux frais du budget, il tient école chez lui. Il a des élèves des deux sexes. De petits Mithridates, des Monimes en herbe, des Assuérus en première fleur poussent pêle-mêle dans sa serre chaude dramatique. Toutes les prétentions théâtrales qui grouillent sur le pavé de Paris et des quatre-vingt-six départements trouvent asile chez lui. Etudiants en droits de dixième année, fleuristes et chamarreuses pleines d'ambition, jeunes artisans sans ouvrage ou plutôt sans courage, femmes de loisir équivoque qui veulent mettre leur beauté en étalage sur la scène, s'y donnent fraternellement la main. — Aristide est magnifique dans l'exercice de ses fonctions d'instituteur; il prend une contenance plus superbe que jamais, se drape dans sa robe de chambre à ramages, et, la brochure à la main, arpente d'un pas majestueux sa longue salle d'exercice. Prêtez bien l'oreille à ses observations :

« — Monsieur Alfred, c'est ici que feu Dazincourt levait la jambe et pirouettait sur lui-même! Diable! n'y manquons pas.

« — Allons donc... mademoiselle Herminie, mettez-moi les deux sou-pirs d'une seconde chacun que se permettait la Dumesnil... ça repose...

« — Ah! monsieur Polydore, ce n'est pas dans cette posture que Brizard recevait les coups de bâton de Scapin... il faisait des rond... On les reçoit mieux de cette façon et la situation est plus comique... Vous, vous rentrez en vous-même comme si vous aviez peur... Ce n'est pas ainsi qu'on joue la comédie, mon cher monsieur... »

On pourrait donner une définition succincte des *traditions* (on dit les *traditions* et non pas la tradition). Les *traditions* sont la planche de salut des inintelligents, quand ce n'est pas la massue avec laquelle les envieux assomment le génie.

Avec les *traditions*, il y a le souvenir des habitudes des grands artistes, et ce n'est pas le côté le moins intéressant, parce qu'il est le moins nuisible aux progrès de l'art.

Qu'un acteur jouant *Hamlet* prenne exemple sur Talma et qu'il secoue violemment dans la coulisse un malheureux garçon de théâtre pour préparer ces vers :

Fuis, spectre épouvantable,
Porte au fond des tombeaux ton aspect redoutable!

le public ne souffrira pas de cette imitation qui ne modifiera en rien le jeu de l'acteur. Mais que ce même artiste, dans *Mithridate*, saisisse un casque parce que Brizard, en s'écriant : *les Romains!* produisait un grand effet avec ce mouvement, il est supposable qu'il sera ridicule, à moins d'un hasard qui ne peut se produire que chez un artiste de génie. L'artiste de génie n'aurait eu aucun besoin de ce souvenir qu'il n'aurait adopté que parce que son esprit était familiarisé avec le geste et qu'il concevait ainsi la scène.

Les *traditions* ont maintenu sur la scène française cette déclamation chantée que Talma réforma avec beaucoup de raison, et elles ont failli tuer la tragédie, lorsqu'il n'y eut plus que des imitateurs de Talma.

Rachel ne put suivre les *traditions*, puisqu'elle n'eut aucun modèle sous les yeux.

Mademoiselle Agar, qui est aujourd'hui la seule tragédienne, n'a certainement pas appris les *traditions* de madame Guyon, qui est la seule actrice jouant la tragédie qu'elle ait pu voir.

Car encore faut-il, pour les *traditions*, quelqu'un qui les transmette. Nous rencontrons le mépris des *traditions* à chaque pas : Talma rom-

pit avec les *traditions* pour réformer le costume et modifier la diction. Lekain, avant Talma, fit progresser l'art dramatique. Mademoiselle Dumesnil ne tint aucun compte des *traditions* lorsqu'elle courut sur la scène en jouant *Mérope*. Mademoiselle Clairon laissa de côté les *traditions* lorsque, dans ses représentations à Bordeaux, elle remplaça la déclamation chantée par une diction plus humaine.

Il y a beaucoup de *traditions* au théâtre, mais elles servent plutôt aux artistes auxquels elles ne sont pas destinées. Dans *Andromaque*, à ce vers :

Et traîné sans honneur autour de nos murailles,

mademoiselle Raucourt tournait sur elle-même, elle faisait avec ses bras le geste de trainer. On a repris dernièrement *Andromaque* à la Comédie-Française. L'artiste chargée du rôle d'Andromaque n'a pas tenu compte du souvenir de mademoiselle Raucourt, mais M. Mounet-Sully, qui jouait Oreste, a pris le jeu de scène de mademoiselle Raucourt, il s'est mis à pirouetter à ce vers :

Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !

Ainsi le respect des *traditions* peut amener, dans l'avenir, l'artiste qui jouera Andromaque et celui chargé du rôle d'Oreste à faire tous deux des pirouettes. Ce sera très récréatif, et je ne doute pas que la mise en scène d'*Andromaque* ainsi réglée ne puisse permettre au Cirque National de nous donner aussi ses jours de répertoire. Puisque nous tenons le rôle d'*Oreste*, rappelons que les *traditions* indiquaient qu'il fallait hurler la dernière scène. Bonaparte, dans une représentation donnée à Saint-Cloud, fut frappé du hurlement de Talma, qui suivait encore les *traditions*. Il lui en fit la remarque et l'engagea à dire ses vers avec un accent concentré. Talma suivit le conseil, et le rôle d'Oreste devint un de ceux où il produisait le plus d'effet.

Voilà une anecdote qui peut être bonne pour les artistes désireux de jouer Oreste. C'est en cela que les *traditions* seraient utiles et non pas en voulant noter les accents et les gestes. Racine notait, dit-on, ses vers pour a Champmeslé, ce qui ne pouvait produire qu'une horrible déclamation qui ne tenait ni du chant ni de la parole, et qui devait contribuer à amoindrir l'art du comédien.

Voici une anecdote qui peut encore servir aux jeunes artistes : Fleury disait à quelqu'un qui lui demandait pour quelle raison il avait prié l'acteur qui parlait au lever du rideau de baisser le ton, répondit : « Au théâtre, la voix, d'une si grande importance, a besoin d'une quan-

tité de soins, de précautions, sans lesquels l'ensemble est exposé à de graves inconvénients. Ce que j'ai dit à Dublin était pour qu'à ces mots, les premiers de son rôle : *Ah! bonjour Lisette!* il ne prit pas sa voix sur un ton élevé, ce qui m'eût forcé, moi, venant après eux, à l'élever davantage pour soutenir le dialogue, et mes successeurs à en faire autant, ce qui aurait entièrement banni le ton naturel de la pièce. »

Autre anecdote. Un débutant, auquel on reprochait l'exagération de ses moyens vocaux, entre un matin chez Monvel : « — Monsieur, dit-il de sa plus forte voix, les comédiens prétendent que je ne me sers pas de ma voix naturelle. — Mais, commencez donc par me dire bonjour, répondit Monvel. — Ah! c'est vrai! Bonjour, monsieur Monvel. — Eh bien! la voilà, votre voix! »

Ce sont ces anecdotes qui devraient composer les *traditions*; mais, au lieu de cela, on dira à un élève qu'il ne manque pas, en jouant *Ninias*, de détacher, aussi remarquablement que Talma, le *après vous* dans :

Elle était, à mes yeux,
La mortelle, après vous, la plus semblable aux dieux.

Il est évident que les anecdotes que nous avons citées, tout d'abord, seront d'un plus utile secours que cette dernière, parce qu'elles portent sur des effets généraux et qu'elles ne cherchent pas à détourner le tempérament du débutant et à l'assimiler à un caractère dont sa nature le tient peut-être très éloigné.

Nous ne chercherons donc pas à noter toutes les *traditions* accumulées par la routine, notre besogne serait trop ardue et nous la considérerions comme sans motif.

Les méthodes d'instruction tiennent aux *traditions*; nous pouvons les diviser en deux classes : la méthode naturelle et la méthode logique.

Celle-ci a peu de rapports avec les *traditions*; elle fait dire grammaticalement; elle veut qu'on donne à la phrase toute son importance, en faisant ressortir le mot qui peint, si je puis m'exprimer ainsi, de façon que le spectateur puisse comprendre sans effort et ressentir vivement l'admiration ou l'horreur, suivant ce que le poète a voulu faire naître dans l'esprit.

La méthode naturelle a beaucoup de rapports avec les *traditions*. Elle veut prouver que ces sentiments si beaux, si nobles n'ont rien qui puisse nous étonner; que les choses les plus terribles qui doivent faire palpiter les spectateurs doivent être rendues simples afin que le public ne s'en étonne pas et qu'il ne trouve aucune émotion. Les *traditions* viennent au

secours de ceux qui enseignent cette méthode, car, pour parer aux objections, il est bon de se retrancher derrière les anciens. Cette méthode a inventé une expression amusante dans son désir de tout simplifier. Trouvant trop majestueux de prononcer, suivant les règles : *avoue?-le*, elle prononce : *avouelle*. Le mot est trop joli ; il peint avec tant d'exactitude cette méthode que je ne me sens pas le courage de pousser plus avant cet aperçu de l'enseignement de l'art dramatique.

S'il était possible de circonscrire aux seuls artistes intelligents la connaissance des *traditions*, au lieu d'asservir le génie et le réduire à la merci de la médiocrité, les *traditions* élèveraient le niveau de l'art. En guidant l'artiste sans lui ôter sa liberté, les *traditions* lui ouvriraient des horizons nouveaux, prépareraient la révélation et augmenteraient son talent de celui de ses prédécesseurs.





LES REPRÉSENTATIONS

EN 1872

COMÉDIE FRANÇAISE



Nous avons pensé qu'il était préférable, pour donner une idée exacte des reprises de tragédie à la Comédie-Française, de prendre dans le feuilleton de théâtre, le plus remarqué, les passages qui, tout en donnant une opinion, dont on doit tenir compte, sur une partie des interprètes les plus intéressants de la tragédie, indiqueraient ce qu'il faut demander aux artistes qui prennent ce genre. Les lignes suivantes, dues à la plume autorisée de M. Francisque Sarcey, nous aideront à faire victorieusement la campagne que nous entreprenons au profit de l'art :

« C'est un de mes souvenirs les plus lointains et les plus présents : je n'avais guère que quinze ou seize ans quand le sens de la tragédie me fut révélé par une représentation de *Britannicus*. Mademoiselle Georges jouait à l'Odéon, pour je ne sais quel bénéfice, le rôle d'Agrippine. Le hasard fit que je pus y aller. Je ne me rappelle qu'une scène, mais la mémoire en est encore si vive chez moi, que je revois les acteurs, leur place au théâtre, et que j'ai le son de leur voix dans l'oreille. C'était au quatrième acte, à la grande scène entre Néron et sa mère. Je la savais par cœur, comme tous les bons écoliers.

Asseyez-vous, Néron, et prenez votre place.

« Et toujours en récitant ces vers, je m'étais représenté une femme majestueuse dictant d'un ton lent et digne, avec une grande ouverture de

bouche, l'ordre de s'asseoir et d'écouter. Voilà que tout à coup mademoiselle Georges, abaissant rapidement le doigt vers le fauteuil, d'un ton bref, sec, impérieux, comme si elle eût parlé à un subalterne, disait :

Asseyez-vous, Néron, et prenez votre place.

« Ce pauvre Néron ! il était du coup si bien rapetissé, si parfaitement aplati, que je regardai d'instinct s'il oserait s'asseoir, s'il ne se fourrerait pas sous le fauteuil qu'on lui marquait, pour éviter le regard et les explications de cette terrible mère.

« Elle commença, cette explication ! Les mots tombaient drus, nets, après... et simples ! mais simples ! j'étais confondu ; et en même temps émerveillé ! Je ne sais si vous vous rappelez en votre enfance avoir reçu, de quelque événement inattendu, une secousse intellectuelle et morale, qui ait changé du tout au tout le cours de vos idées et renouvelé votre âme. Pour moi, ce fut un trait de feu.

« — Mais ces gens-là, me dis-je, parlent comme tout le monde ! Ils ont beau être rois ou héros, ils pensent, sentent et disent comme nous. Il n'y a qu'à retrouver, sous le formalisme tragique de leur langage, les passions vraies qu'ils expriment.

« Toute cette histoire m'est remontée, jeune et fraîche, à la mémoire quand j'ai vu mademoiselle Plessy se charger du rôle d'Agrippine. Madame Plessy n'a point été formée par la nature, cela est évident, pour les grands rôles tragiques. Je n'ai pas besoin d'en déduire les raisons, qui sont si claires qu'elles frappent tous les yeux. Il est pourtant loisible à tout comédien hors ligne de s'essayer une fois par hasard, par curiosité d'artiste, dans un rôle en dehors de son emploi. Beaucoup d'acteurs illustres ont donné l'exemple de ces tentatives, et quelque opinion qu'en eût la critique, elle l'a toujours exprimée avec tous les ménagements qu'exige un nom célèbre, de longs services, une initiative hardie, et la certitude que c'était pour une fois et que l'on n'y reviendrait plus.

« Si donc je croyais que mademoiselle Plessy, en s'essayant dans Agrippine, n'eût obéi qu'à une de ces fantaisies passagères, qui poussent un artiste de premier ordre, à tenter, à ses risques et périls, une aventure curieuse, je ne me croirais obligé de parler autrement du résultat qu'en l'aspergeant de ces louanges banales, que l'on appelle de l'eau bénite de cour. Mais j'ai tout lieu de supposer que c'est un dessein formé chez l'actrice, approuvé par son directeur, de quitter définitivement l'emploi des grandes coquettes pour passer à celui des mères de tragédie.

« Cette transformation semble être du goût du public, qui, le premier

soir, a poliment applaudi ; qui, trois jours après, battait des mains de franc cœur. Il est donc nécessaire de dire la vérité ; une vérité que j'ai retrouvée sur les lèvres de tous ceux qui passent pour être connaisseurs.

« Je ne dirai pas que madame Plessy est médiocre. Avec son intelligence, ses dons naturels, sa grande situation, son immense autorité sur le parterre, on ne saurait être médiocre en rien. Elle n'est donc pas médiocrement mauvaise. Elle l'est à un point que l'on ne saurait exprimer et qui serait affligeant pour elle et pour l'art, s'il ne surnageait dans ce grand naufrage, quelques épaves des plus belles qualités que la nature ait jamais départies à une comédienne.

« Madame Plessy, au rebours de ce que je contais tout à l'heure de mademoiselle Georges, semble s'être imaginée que la tragédie était quelque chose d'absolument particulier et hors nature, qui demandait des gestes spéciaux et des intonations singulières. Elle enfle sa voix, gonfle ses joues, et de cette bouche, large ouverte, il ne sort plus qu'une façon de *ronron* tragique, qui se coupe toujours à hémistiches égaux, et se termine en longs éclats sur la rime.

« Plus de nuances dans ce débit empâté et violent ; tout ce qui fait l'honneur et le charme de la diction a péri. A peine osé-je le dire ! mais madame Plessy cherche à donner de l'ampleur et de la dignité à la mère de Néron, par les procédés qu'emploient les femmes de sous-préfet, pour jouer la majesté. Elle cambre sa taille, elle renverse la tête en arrière, elle prend des temps, fait des poses, et tend sa main avec l'air de dire : Voyez comme je suis superbe ! hein ! suis-je assez impératrice ?

« Et le grand récit du quatrième acte ! mais c'est à pleurer, de voir une comédienne de son talent, qui nous a si souvent charmés, dont la renommée est si légitime, tomber fort au-dessous de ce qu'eût donné, sans y prendre de mal, avec sa nonchalance habituelle, madame Guyon, qui possède au moins quelque tradition. Ne parlons plus de ce sujet, il m'ennuie et me chagrine. Il n'y a pas moyen d'analyser le rôle d'Agrippine avec une actrice qui n'y apporte rien de nouveau, et ne rend rien de ce qu'y ont mis ses devancières...

« L'appréciation que j'ai faite de madame Plessy, dans le rôle d'Agrippine, m'a attiré bien des reproches. Beaucoup de gens m'ont trouvé injuste, ou tout le moins plus sévère de forme qu'il n'était convenable. Je commencerai par dire que s'il y a dans ce passage du feuilleton un seul mot qui ait passé les bornes permises à la critique, je le retire et j'en fais mes excuses à l'actrice éminente que personne n'admire et ne respecte plus que moi.

« Me sera-t-il permis maintenant de faire une observation qui va plus loin que le cas présent et s'applique à nombre de circonstances pareilles ?

« Si madame Plessy n'avait joué le rôle d'Agrippine que par fantaisie, ou si l'ayant joué avec l'intention de mettre la main sur les grands rôles tragiques, elle n'avait obtenu aucun succès, et que le public l'eût de lui-même découragée par sa froideur, je me serais bien gardé d'aggraver inutilement son chagrin, par des remarques devenues sans objet. J'aurais choisi les bons endroits pour les mettre en lumière, et j'aurais légèrement passé sur le reste.

« Mais madame Plessy veut prendre l'emploi des reines de tragédie : son directeur l'y pousse ; le public l'applaudit. Car, il n'y a pas à dire, elle a beaucoup de succès : eh bien ! je la trouve, moi, très mauvaise. Je suis convaincu qu'elle se trompe, que M. Perrin se trompe, que le public se trompe. Mon métier, c'est de le dire, pourtant !

« Comment veut-on que je fasse ? Si je prends des circonlocutions, si je me sers de termes atténués, si je biaise avec ma pensée, qui la reconnaitra ? Comment ramènerai-je à moi l'opinion un moment égarée par le prestige d'un grand nom ? Il faut que je frappe fort, si je veux être écouté. Il faut que je crie : Non, non, sacrebleu, non ! et que je le prouve ! car enfin l'essentiel pour moi, ce n'est pas de passer pour un homme très poli, mais c'est d'avoir raison, et j'aurai raison... dans deux ans peut-être, mais j'aurai raison, parce que j'ai raison et que je le dis tout net.

« C'est un système chez moi. Qui a plus loué que moi, et sur tous les tons, et jusqu'à l'hyperbole, mademoiselle Favart, à l'époque où elle ne jouait que des rôles en sous-ordre et ne touchait qu'une moitié de part à la Comédie-Française ? Je me gardais bien de dire un mot de ses défauts, ou si j'y touchais, ce n'était que pour indiquer par un clin d'œil, aux amateurs, que je n'étais pas dupe. Aussitôt qu'elle a été en pleine possession de sa renommée, j'ai changé de ton avec elle. J'ai crié au public : Prenez garde !

« J'étais persuadé que mademoiselle Sarah Bernhardt devait être à la Comédie-Française une recrue utile et brillante. Que d'éloges n'en ai-je pas fait ? Je savais bien ses côtés faibles ; je faisais exprès de n'en pas convenir, et quand elle a manqué sa représentation de début, j'ai passé très légèrement sur des défaillances qu'il était impossible de dissimuler. La voilà en pied aujourd'hui ; il n'y a plus à craindre pour elle quel engouement de la foule. Je vais désormais la discuter fort sérieusement.

« La vérité que vous trouverez en ces feuilletons n'est donc qu'une vérité relative. Y en a-t-il d'autre au monde, après tout ? Je tâche de n'avoir nul égard aux personnes, et n'ai en vue que le bien de l'art dra-

matique. Et je vous l'avouerai, ce n'est pas du tout par goût de l'idéal, c'est tout simplement que je vais beaucoup au théâtre, et que je tiens à m'y amuser. Je me dis : Si tel rôle était joué par tel acteur, ça ne m'amuserait pas. Et alors il n'y a nulle considération d'influence, de réputation et de talent qui tienne : je pars en guerre. Ce ne sont pas là des sentiments très relevés, j'en conviens. Mais chacun pense, sent et écrit comme il peut.

« Eh bien ! ça ne m'amuserait pas que madame Plessy jouât les reines de tragédie, dont mademoiselle Agar serait très propre à tenir brillamment l'emploi. »

ODÉON

Nous n'avons rien à dire sur les représentations données à ce théâtre, qui pouvait autrefois s'appeler si justement le *second théâtre français*. M. Sarcey, sortant d'une représentation du *Mariage de Figaro* à l'Odéon, se plaignait, il y a quelques jours, de voir le vieux répertoire aussi mal interprété. « On se croirait en province, » ajoutait l'éminent critique.

LES MATINÉES DRAMATIQUES

DE M. BALLANDE

Il y a cinq ou six ans, un ancien acteur, M. Ballande, eut l'idée de donner, une fois par semaine, dans la journée, un spectacle composé de pièces anciennes, précédé d'une conférence. Il chercha à attirer le public par des étrangetés ; il fit représenter *Andromaque* avec des costumes du dix-septième siècle, il donna des pièces oubliées, il fit jouer la tragédie par des comiques et la comédie par des tragédiens. On lui aurait offert un clown pour jouer la tragédie, qu'il eût accepté. Tout cela qui, au premier abord, paraissait fort artistique à l'esprit surpris par le côté audacieux et neuf, ne tourna pas au profit de l'art ; les pièces oubliées méritaient pour la plupart l'oubli dans lequel elles avaient été plongées jusqu'alors, les comiques qui jouaient la tragédie renforcés par des artistes des théâtres de drame, ne produisaient que des interprètes inexpérimentés, ou si M. Ballande demandait à une célébrité du réper-

toire de venir relever la représentation, les malheureux artistes se trouvaient éclipsés par la notoriété de leur confrère.

Le public et les artistes ne trouvèrent pas leur compte dans ces représentations. Les rapports de la tragédie avec le public n'en devinrent pas meilleurs, on se tenait encore sur la réserve, et M. Ballandene faisait rien pour rompre la glace.

Au résumé, M. Ballande a montré ce qu'au théâtre on doit tenir caché. Il est tout à fait inutile d'initier le spectateur aux défaillances de l'artiste qui s'essaie dans un genre auquel il n'est pas habitué, ou de le mettre au courant des espérances que les parents fondent sur les petits prodiges.

M. Ballande est cependant un homme avec lequel il faut compter. S'il n'a pas rendu des services réels au grand répertoire tragique, il a intéressé un petit groupe de lettrés par des résurrections qu'on n'osait appeler; il a donné à des écrivains de valeur l'occasion de fort intéressantes conférences qui seraient restées comme un monument curieux à consulter si l'on eût pris soin de les publier.

Je crois que le but d'une entreprise comme celle de M. Ballande serait, tout en donnant à de jeunes artistes l'occasion de se produire, de faire naître dans l'esprit d'un public peu initié aux pièces du répertoire, le goût des belles œuvres et des grandeurs de la tragédie. On aurait ainsi un contre-poids à l'influence des pièces immorales.

Il serait injuste cependant d'accuser M. Ballande qui a mis son activité au service d'une cause bien difficile à gagner, la cause de l'intelligence contre la bêtise. Nous savons ce qu'il faut de patience et de courage pour attirer dans de semblables conditions l'attention du public. M. Ballande a réussi à faire considérer ses représentations comme une chose sérieuse. Ce n'est pas un mince titre de gloire, mais il a laissé échapper l'occasion qui lui était offerte d'attacher son nom à la résurrection de la tragédie. C'est là notre grief contre lui.

REPRÉSENTATIONS DE M^{lle} AGAR

Dans tous les plaisirs de l'intelligence, le théâtre est un des plus complets et par conséquent un de ceux qui exigent le plus de peines et de soins, et le plus de frais. Aussi la province doit-elle se priver, souvent, d'œuvres nées à Paris et dont Paris, seul, peut

entreprendre la représentation. La tragédie est de ce nombre. Elle demande un personnel spécial, exercé à la déclamation de l'alexandrin, nourri des enseignements de l'école, n'ayant jamais, ou presque jamais, été que du portique à l'atrium. Elle demande, de plus, quelques talents hors ligne, pouvant donner leur relief aux grands rôles tragiques.

Ce n'est donc pas une mince besogne que d'organiser une troupe capable d'aborder avec ensemble le répertoire classique. Bien des gens actifs et intelligents se sont rebutés à cette tâche. Nous ne ferons pas ici le récit de leurs efforts mal récompensés ; nous aimons mieux constater le succès que vient de remporter, en ce genre d'entreprise, un jeune directeur, M. Marye, qui, aidé du puissant concours de mademoiselle Agar et d'artistes du Théâtre-Français et de l'Odéon, a pu faire apprécier à nos départements quantité de chefs-d'œuvre qu'ils avaient eu le temps d'oublier depuis les tournées de Rachel, ou même qu'ils n'avaient jamais entendus.

A envisager dans leur effet moral, ces représentations où les grandes œuvres de Corneille, des Racines et des Hugo sont interprétées par des artistes de valeur, méritent qu'on s'y arrête. Paris peut se permettre des excès de mauvais goût, entachés trop souvent d'immoralités, parce qu'il a sous la main le remède dans son immense courant de science, d'efforts intellectuels, dans son activité ardente, sorte de feu qui assainit l'ensemble. Mais que peut la province contre l'invasion, par exemple, de pièces de théâtre dont l'immoralité seul fait l'intérêt ? Rien. Eh bien ! ces grandes études des poètes que lui apportent les artistes dévoués à l'art, réparent certainement le mal fait. Elles fortifient le goût, redressent le jugement, relèvent l'esprit public, rallument souvent de grands principes de patriotisme, élargissent le cœur et le rehaussent à la hauteur de la dignité humaine.

C'est à l'aide de ces considérations qu'on mesurera l'importance des efforts faits en vue de populariser le répertoire classique. Directeur actif et homme de goût, M. Marye voit le succès couronner son entreprise. Nous y applaudissons comme y applaudit la presse départementale qui, tout en acclamant le talent de mademoiselle Agar, sait apprécier les sacrifices qu'exigent les plaisirs qu'on lui vient apporter.

On ne sait pas assez quel tact il faut posséder pour donner la pièce qui conviendra ici plutôt que là ; quelle activité il faut dépenser pour s'assurer, non-seulement des moyens matériels de la représentation auprès des directeurs des petites villes souvent réfractaires à toute nouveauté, mais des sympathies du public, mais des plus petites influences locales, pour tout faire contribuer, enfin, au succès de la soirée.

Nous voudrions voir se multiplier les entreprises de la nature de celle dirigée par M. Marye, parce que nous en connaissons les bons résultats. Mais nous craignons qu'elles ne soient toujours rares, sinon comme tentative, au moins comme réussite, parce que nous en apprécions toutes les difficultés.



Une Répétition au théâtre dans l'Antiquité.

REGISTRARIU

5326-3

